Simfonia a V-a de Enescu

de CORNEL ȚĂRANU

Continuînd investigațiile asupra manuscriselor enesciene, am ezitat îndelung asupra schițelor *Simfoniei a V-a,* datînd din 1941.

Lucrarea mai fusese semnalată, cu scurte citate, chiar de Zeno Vancea, în revista *Muzica* (1/1966), iar mai recent în Monografia *George Enescu* a Academiei.

Scris cu cerneală sepia, și aceea decolorată, cu numeroase ștersături, adăugiri, trimiteri numeroase pe marginea coalei, manuscrisul era aproape de ceea ce se cheamă „ilizibil".

Dacă totuși m-am încumetat la anevoioasa muncă de descifrare, aceasta se datorește mai multor argumente.

Factorul decisiv l-a constituit prezența a 25 de pagini din prima parte, deja orchestrate de autor și oprindu-se chiar pe acordul culminației centrale din tratare. Trebuia să descifrez restul (circa o treime) și pe urmă să-l orchestrez. După descifrarea anevoioasă a extrasului de pian, a urmat orchestrarea (și mai anevoioasă) a celor cca. 17 pagini, constituind restul lucrării. Chiar dacă nu am reușit (încă, deși după primele repetiții de orchestră, am operat numeroase retușuri) a mă apropia de supla, moderna, transparenta și poetica orchestrație enesciană (ce ar putea face să pălească un Ravel), am satisfacția de a fi redat patrimoniului nostru muzical o pagină de mare valoare a creației enesciene.

Astfel, în cadrul „Toamnei muzicale clujene", 1972, sub bagheta lui Emil Simon, a răsunat după 31 de ani de la conceperea ei, prima parte a *Simfoniei a V-a* de George Enescu.

Îndrăzneala pe care mi-am luat-o, nu era, cred, nefondată. Aveam la dispoziție două treimi de orchestrație originală, care putea servi drept model pentru rest. După studierea atentă a partiturii, am constatat că din extrasul de pian lipsesc, în continuare, o serie de heterofonii, figurații, voci interioare, timbrele instrumentale subtile, specific enesciene, scriitura suplă și notarea minuțioasă a digitației corzilor, legături, accente, etc. Am încercat să reconstitui totul, sprijinindu-mă pe orchestrația originală, pe unele indicații fugare de instrumentație. Am avut, așadar, la dispoziție un „grund" care a permis, dacă nu restituirea întocmai a orchestrației enesciene, dar măcar liniile ei directoare. Am îndrăznit, apoi, pe baza unui tabel minuțios alcătuit, să adaug acele voci interioare, figurații, heterofonii, specifice scriiturii autorului, acolo unde elementele de repriză o permiteau.

Scrisă într-o formă de sonată liberă, prima parte, depănată într-o mișcare potolită *(Moderato sciolto),* cunoaște un suflu și o amploare neobișnuită, (circa 15 minute). Frumusețea temelor, bogăția imaginației, vădită în heterofoniile și heterocromiile vocilor interioare, ne face cunoscută una din paginile caracteristice ale ultimei perioade enesciene.

Limbajul discret-modal, frazele ample, specifice lirismului confesional-liric al autorului sînt îmbrăcate, cum spuneam, în orchestrația adecvată și surprinzător de modernă (prin poetica ei timbrală, prin subtilitatea Klang-farbenului) ce anunță, deja, *Simfonia de cameră.*

De observat că temele primei părți sînt privite ca niște *personaje* în devenire. E mai degrabă aici, o tehnică leit-motivică, o perpetuă gîndire variațională. Dacă vom adăuga apoi devenirile acestor teme în părțile următoare, vom avea o imagine a uriașei imaginații variaționale a compozitorului. Evident, este vorba despre o lărgire a noțiunii ciclice, cu observația că *repartizarea* rolului temelor va fi în continuă schimbare.

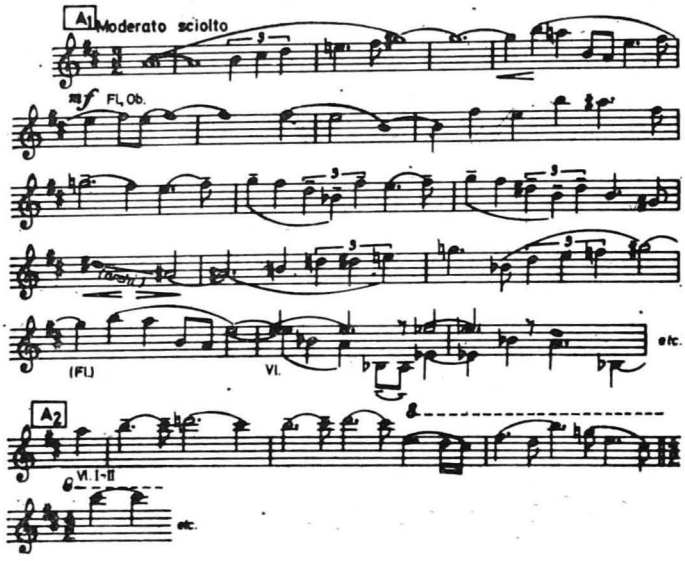
Astfel, tema principală a primei părți poate deveni temă secundară în final, etc.

La fel, distribuirea interioară a *grupurilor* tematice suferă și ca transformări la fiecare reluare.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Grupul tematic „A" :



Grupul tematic „B" :

După reconstituirea primei părți, interesul pe care l-a trezit prima audiție a acesteia m-a determinat să continui.

După o muncă de cîteva luni, am reușit să transcriu în extras de pian *toată* simfonia.

Familiarizat, încă din timpul muncii la *Strigoii,* cu scrisul contorsionat și nervos, scrisul enescian de *prim suflu,* de *primă idee,* contrastînd atît de mult cu scrisul citeț al „ultimei puneri în pagină", am reușit să reconstitui aceste pasionante pagini, ce permit, acum, o situare destul de exactă a valorii simfoniei, a locului ei în *contextul* creației enesciene, a coordonatelor ei stilistice.

Scrisă „într-o respirație", ca de obicei într-una din vacanțele de vară, la Sinaia, *Simfonia* poartă următoarele indicații de notare : partea I-a, Sinaia-Luminiș, le 1 juillet 1941, partea II-a, le 8 juillet 1941, partea a III-a, fără dată (pentru că se conta „atacca"), iar partea a IV-a, „le 19 juillet 1941."

Ar fi greșit, însă, să credem, că întreaga muncă de *concepție* a simfoniei se reduce la aceste circa 20 de zile! Ea implică, desigur, existența unor teme mai vechi, poate a unor schițe preliminare, pe care compozitorul le-a purtat în el ani de zile (poate chiar mulți ani), așteptînd momentul de răgaz al finisării — (Vezi Eminescu !)

Din păcate, aceasta a fost întreruptă, din motive necunoscute și, credem, *exterioare* voinței autorului, în condițiile izbucnirii războiului.

Examinarea stilistică a lucrării permite situarea primei teme, aparținînd „vechilor caiete", făcînd legătura cu *Simfoniile I—III.* Apariția tot mai frecventă a unor elemente modale, ce precumpănesc izbitor în p. a II-a, cameralizarea multor momente, rafinamentul timbral, aparțin însă ultimei perioade, aceea a simfoniei de cameră, astfel încît putem vorbi, stilistic, de un caracter de *sinteză* a simfonismului enescian ce îl îmbrățișează și îl încununează în aceste pagini.

Coordonatele stilistice post-romantice ale primelor 3 simfonii sînt lărgite, „aduse la zi", fără a produce o ruptură dar și fără a da impresia unei stagnări, senzația pe care ne-o dă mai degrabă *Simfonia a IV-a.*

Să încercăm acum o scurtă descriere a părților următoare ale simfoniei.

În partea a II-a *Andantino Moderato Piacevole,* ne aflăm în plină lume modală. Viola solo intonează o lungă frază, reamintind lumea sonoră a *Suitei sătești* sau a *Imaginilor din copilărie.*

Ușor improvizatorică, lăutărească, ce va fi reluată, după o replică a oboiului și a unui grup de lemne (aici, din fericire, instrumentația e notată cu scrupulozitate în extras) replică reluată și apoi încredințată brusc (printr-o modulație subită înspre *Re*) orchestrei de coarde.

Evoluția temei, devenită acum mai sprințară, e încredințată apoi corzilor grave, limbajul devine tot mai dens, mai stufos, nu fără a păstra replici *soliste* ale viorii sau violei.

O primă culminație, în tonalitatea inițială, va fi continuată de o evoluție în Do diez major, a cărei noutate constă în apariția unui acompaniament, sincopat, tipic lăutăresc, și a unei segmentări tot mai accentuate.

Acestei evoluții tipic rapsodice (ne aflăm în lumea rapsodismului matur enescian) îi corespunde o bogăție de planuri sonore alternate brusc, de dublări și treceri neașteptate, de țișniri culminative întrerupte brusc, trăsături stilistice evidente ale ultimei perioade. Ne aflăm într-o lume modală în care se trece cu naturalețe de la un *finalis* la altul, limbajul cromatic-neoromantic se retrage în favoarea pedalelor, isoanelor, a acordurilor de cvinte-cvarte sau a conglomeratelor sonore vecine cu *clusters,* pe principiul, însă, atît de autohton al „armoniilor de deplasare".

https://biblioteca-digitala.ro

O rarefiere continuă ţine oarecum locul reprizei, unde va reapare, treptat, viola solo. Va dispare, treptat şi „acompaniamentul lăutăresc", ultimele măsuri fiind din nou încredinţate unor instrumente soliste, ce alcătuiesc astfel o tramă sonoră cameralizată a mişcării secunde.

Permanentul balans între *finalisul* de fa şi de re, pe care oscilează încă de la început discursul se decide să se aşeze pe un *re* final.

Dacă în restul părţilor *simfoniei* preluările tematice sînt evidente, în partea a II-a întîlnim *numai* material nou, proaspăt, ceea ce îi conferă o anumită autonomie şi o valoare deosebită. Încă neorchestrată, la ora cînd scriam aceste rînduri, partea a II-a se va adăuga firesc marilor pagini lirice, atît de izbitor autohtone, ale *Suitei săteşti.*

Partea a III-a e un Scherzo, *vivace con fuoco,* scris în 2/2, cu o pulsaţie interioară de triolete. Împrumuturile şi dezvoltările tematice ţin evident, aproape la nivelul citatului, de materialul primei părţi (cu deosebire de secţiunea a II-a a primei teme). Limbajul redevine „recapitulativ", reapare scriitura cromatică.

După cavalcada densă a începutului, scriitura se rarefiază treptat, pulsaţia ternară cedează şi ea, în favoarea unui coral, quasi trio, de un profil mai puţin personal. Acesta va avea însă de suportat în continuare „tirul" tematic al primei teme, încît aspectele de elaborare primează. Secţiunea centrală se încheie cu o amplă frază a coralului, de astă dată „învingător", şi care se apropie mai vizibil de intonaţia temei secundare a primei părţi. Treptat, pe note ţinute, reapare ezitant, apoi ferm, pulsaţia de triolete şi ceea ce am putea numi „o repriză sintetică", unde apar, alături de caracteristice mixturi de cvinte, intonaţiile — coral. După o culminaţie firească, mişcarea se va linişti treptat, apoi se va stinge, nu fără a reaminti, în triolete de doimi, intonaţiile temei secundare. O pedală pe *mi* va persista pînă aproape de ultimele măsuri, unde ne reapropiem de *re,* continuînd apoi *atacca,* partea finală.

Scherzo-ul poate fi considerat ca o *reelaborare* a primei părţi, fiind de altfel singura mişcare reală de *allegro* a Simfoniei, procedeu oarecum analog simfoniei de cameră de Schönberg. Elementele tematice aparţinînd exclusiv primei părţi, interesul se va menţine prin imaginaţia *variaţională,* ce include, firesc şi lumea ritmică. Pe plan stilistic, el poate fi situat în apropierea dar şi în continuarea Scherzo-ului *Simfoniei a III-a,* atît ca limbaj (aici mai evoluat, dar aflat pe aceleaşi albii stilistice), cît şi ca atmosferă, să zicem „dantescă". E o pagină caracteristică pentru viziunea şi tehnica simfonică ciclică a lui Enescu.

Finalul, *Andante grave,* este o amplă cantată pentru tenor solo, cor feminin şi orchestră, pe versurile poemului eminescian „Mai am un singur dor".

O temă gravă, aparent nouă, dar cu partea terminală evident grefată pe intonaţiile grupului „B" din prima parte, e prezentată într-o expoziţie fugată, densă, dramatică, angajînd de la început instrumentele „grele", urmată imediat de o secţiune de „stretti", de o mare măiestrie, ce conduce la o primă culminaţie. Aceasta va continua cu intonaţiile grupului „B", urmate imediat de aspecte de elaborare. Nici aici nu lipsesc stretti, curba devine descendentă, oprindu-se apoi pe o pedală de *la.*

Pe acest suport, reapar frînturi ale grupului „A", figuraţii ale flautului, frînturi ale temei doinite, suprapuse motivului semnal. Discursul continuă în acelaşi spirit, privind aici caracterul unei *reelaborări* a materialului *întregii* simfonii, de o mare densitate şi expresivitate. Secţiunea se va termina

https://biblioteca-digitala.ro

pe o pedală de *Re*, peste care reauzim „tema de fugă" ce pregătește intrarea tenorului.

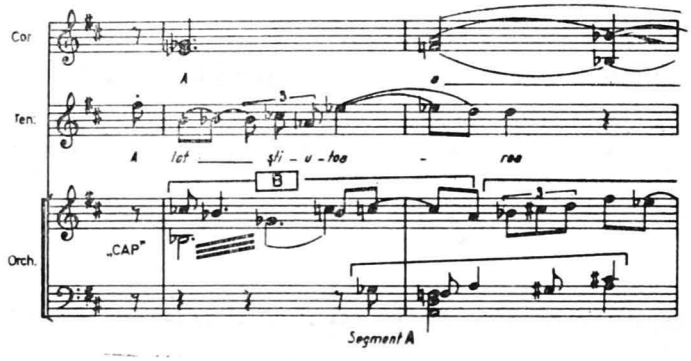
Se reinstaurează un Re major, tonalitatea primei părți.

Pe o pedală re-la — tenorul începe să depene un recitativ melodic oarecum liber de încărcătura motivică a simfoniei. Aceasta va reapare, ușor recognoscibilă, comentariile din subsol, ce se mențin destul de mult timp în sfera lui re.

Țesătura orchestrală devine tot mai densă, modulațiile mai îndepărtate, figurațiile și sonoritatea de „freamăt" din ce în ce mai persistente.

În această atmosferă își face apariția pe nesimțite și corul feminin, într-o scriitură pe două voci.

Neavînd un rol tematic, neintonînd niciodată textul, rolul corului e aici mai mult coloristic (pedale, sublinieri armonice, etc.).



O paranteză se impune neapărat : textul folosit de Enescu nu face parte din cele patru versiuni „oficiale". Va trebui, și aici, făcută o confruntare atentă a variantelor din ediția critică, Perpessicius.

Comentariul orchestral deosebit de dens, făcînd apel mai mult la intonația „grupului B", se simplifică în momentul „Luceferi ce răsar în umbră de cetini", instaurînd schimbătoare armonii — pedale pe un finalis de *la*. Ultima pedală, *re*, prilejuiește reapariția corului și o sinteză motivică, din care lipsește „motivul — semnal" sau capul temei de fugă.

Simfonia se încheie ca și prima parte, pe acordul cluster de *re* — sub care se aude același pasaj de figurație al unui violoncel solo.

Dacă ar fi să schițăm o schemă a formei finalului, aceasta se arăta cam așa :

I. Fugato — stretto — pedală

II. Elaborare recapitulativă (a părților precedente)

III. Cantată — codă concluzivă.

Elementul de elaborare și de continuă transformare variațională continuă și în „subsolul" cantatei, făcînd și aici oficiul de replică a primei părți.

Deosebita complexitate a acestui final pune în valoare poemul eminescian într-o viziune proprie compozitorului, din care nu lipsește retrospectiva stilistică (de calcul-post-romantic, aici mult voalat) prezența cîntecului doinit enescian, două ipostaze în fond, ale liricii eminesciene, ancorată atît în romantismul european cît și în sensibilitatea specific românească. Altminteri, întreaga *muzică* a simfoniei trebuie ascultată prin prisma poeticii eminesciene.

De aceea, întîlnirea dintre aceste două mari sensibilități românești este cum nu se poate mai firească.

De aceea, deplîngem cu toată luciditatea faptul că Enescu, atît de impregnat de lirica eminesciană, nu a reușit să finiseze aceste două virtuale capodopere, una a tinereții *(Strigoii)*, alta a olimpianei sale maturități.

Dar, să-i promitem, aici, creatorului lui *Oedip*, că destinul poate fi încă o dată înfrînt !

https://biblioteca-digitala.ro